

Cette adorable M^{me} de Sévigné, dont on nous donnait ici, il y a trois jours, une lettre inédite, encadrée dans un si charmant article, – disait à M^{me} Grignan le 11 mars 1672: «J’ai entrepris de vous écrire aujourd’hui la plus petite lettre du monde», et, connaissant bien ce qu’elle appelait sa «radoterie» pour sa fille, elle ajoutait: «Nous verrons.» J’entreprends aujourd’hui un tout petit bout de feuilleton sur la deuxième exécution de *l’Enfance du Christ* de M. H. Berlioz. Un tout petit bout, je l’espère. Pourtant je n’ose rien promettre; car, moi aussi, voyez-vous, je raffole de cette partition; je la chante à tout venant; j’en parle à qui veut m’entendre; enfin..... «Nous verrons.» Il doit être, après tout, bien permis de signaler des nuances, des délicatesses, des intentions de détail, des beautés sans nombre qui avaient échappé à une première audition; il doit être aussi permis de dire quelques mots de cette *Captive*, qui a fait réellement sa première apparition dans cette séance, le morceau que M. Berlioz nous avez fait entendre sous ce nom, il y a quelques années au Conservatoire, n’étant qu’une simple romance, fort gracieuse et fort distinguée sans doute, mais réduite alors au thème principal et à un accompagnement de violoncelle et de deux ou trois instrumens. La composition que nous connaissons maintenant est un véritable poème pour voix et orchestre, un drame dont chaque couplet, bien que reposant sur l’idée principale, forme un tableau ou une scène à part. Vous rappelez-vous la strophe où le musicien lutte avec le poète pour peindre «la mer profonde» avec son grand calme, son immensité? La mélodie, aux nobles et élégans contours, se déploie sur un harmonieux roulis des altos, qui laissent hésiter quelque temps l’oreille entre deux tonalités, image saisissante que le vaste pianissimo de l’orchestre rend jusqu’à l’illusion; puis la *coda* qui termine, et où la mélodie n’apparaît plus que par fragmens, soit aux instrumens, soit à la voix, qui finit même par l’abandonner tout à fait, se contentant de trois tenues sur lesquelles elle se repose et s’éteint délicieusement. C’est M^{me} Stoltz qui a voulu chanter cette mélodie de *la Captive*, et qui s’est offerte d’elle-même à Berlioz; vous pensez si Berlioz a accepté! Et l’un et l’autre ont eu raison, car M^{me} Stoltz a chanté divinement cette *Captive*, et elle a été couverte de bravos. Et son triomphe a été d’autant plus grand que ce morceau n’a absolument rien de commun, il faut l’avouer, avec les airs de théâtre, les cavatines saupoudrées de cabalettes et hérissées de vocalises. D’un autre côté, les auditeurs ont trouvé cette musique si poétique et si charmante, que l’on ne sait au juste, de ces applaudissemens prolongés, la part qui revient au compositeur et celle qui revient à la cantatrice. Ils s’arrangeront entre eux comme ils pourront, de manière, il faut l’espérer, à ce qu’il n’y ait pas de jaloux.

Oui, tout cela est bien beau, vers, musique, exécution, poésie; – poésie partout: dans la musique, les vers et l’exécution. – Ce chant est bien large, et moelleux, et flottant; cette orchestration est bien riche, bien diaprée, bien chatoyante, quoique sobre et discrète. Eh bien! tout cela n’est pas encore cette corde intime, cette corde mystérieuse, religieuse, cette corde du cœur, dont quelques poètes légendaires, des chroniqueurs naïfs ou vraiment populaires, ont le secret, et que M. Berlioz a fait vibrer chez tous ceux qui ont entendu *l’Enfance du Christ*. Que faisiez-vous? où étiez-vous? vous, Brizeux, qui avez si délicatement touché cette corde dans votre délicieux poème de *Marie*? Et vous aussi, mes amis, mes chers

troubadours provençaux, B. Lanrens, H. Laidet, et vous bon Roumanille, où étiez-vous? Le plaisir que j'ai éprouvé a été bien vif; mais si je vous avais vu là, tout près de moi, il aurait été doublé; car, vous aussi, vous auriez goûté ces émotions qui ne sont réellement complètes qu'autant qu'on les sait partagées par ceux qui sont dignes de les sentir. Les dénigreur en diront ce qu'ils voudront; ils n'étaient pas dans cette salle, les dénigreur, ou, s'ils y étaient, ils avaient soin de se cacher. Et pourquoi tairai-je une impression que toute une nombreuse assemblée a éprouvée et manifestée à l'audition de ces récits vrais et touchans, de ces dialogues pleins de candeur et de pathétique, de ces cantilènes simples et virginales, chants qui, dans la forme, ne sont ni de notre époque, ni d'un autre âge, mais de tous les temps où l'on a eu le sentiment pur et sincère de toutes les choses saintes, de la religion, de la famille? M. Berlioz, dans toute la durée de cette séance, a su remuer la fibre sensible, elle qui provoque les larmes. Demandez-le à tous, musiciens, artistes, hommes de lettres, gens du monde; demandez-le surtout à ces ecclésiastiques qui étaient venus de leur paroisse pour fêter la naissance du Sauveur, à ce modeste et savant abbé Arnaud dont la plume ferme et correcte a rédigé les articles *Épître farcie*, *Noël*, et d'autres encore, dans un gros *Dictionnaire* dont il vous a été parlé ici. C'étaient des frémissemens irrésistibles dans tout l'auditoire; c'était un courant électrique. Dans de semblables momens, «que pensez-vous qu'on fasse, dirai-je encore avec M^{me} de Sévigné? Savez-vous donc ce que l'on fait? Le cœur se serre, et l'on pleure sans pouvoir s'en empêcher. Ce sont des larmes d'une douceur qui ne se peut comparer à rien, pas même aux joies les plus brillantes (1),» lesquelles n'ont aucun rapport avec cela! C'est de cette manière que saint Augustin pleurait en entendant les hymnes et les cantiques sacrés. *Quantum flevi*, dit-il, et ses larmes coulaient, et elles lui faisaient du bien: *Et currebant lacrymæ, et mihi bene erat cum eis*. Il faut bien que les chants, les mélodies qui provoquent de pareilles larmes disent quelque chose apparemment! C'est que ces mélodies retracent à chacun de nous les joies de notre berceau, l'innocence des jeunes années, un aïeul, une aïeule, de vieux serviteurs qui ne sont plus. Ce sont là les chants qui ont accueilli chacun de nous au foyer domestique, et qui, disait saint Jérôme, ont retenti dans nos campagnes, dans nos contrées: *Hæc sunt in provincia nostra carmina*; ce sont ceux qui ont bercé notre enfance. Grâce au génie, les chants de *l'Enfance du Christ* ont mêmes grâces, même inspiration, même expression, même physionomie; et ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'en étant bien sûr de ne les avoir jamais entendus, nous croyons pourtant nous en ressouvenir.

Voilà la vérité vraie, et ce qu'il faut dire en dépit de l'esprit de contestation, de dérision, de négation. La négation! La belle affaire! Nier le soleil en plein jour; cela n'est ni difficile, ni neuf. Il faudrait pourtant aviser à ne pas se renier soi-même, c'est-à-dire son propre bon sens, ses facultés compréhensives, son esprit de justice. Nous savons aussi qu'il y a des aveugles inguérissables, témoin cette folle que Sénèque avait dans sa maison. «Cette folle a subitement perdu la vue, dit Sénèque (traduit par Montaigne) à son ami Lucilius. Je te récite chose estrange, mais véritable: elle ne sent point qu'elle soit aveugle et presse incessamment son

(1) Lettre du 25 novembre 1671.

gouverneur de l'emmenner, parce qu'elle dit que ma maison est obscure.» Oui, il est toujours aisé de dire qu'une œuvre d'art est inintelligible lorsqu'on n'y comprend rien, ou lorsqu'on ne veut rien y comprendre. Et à quoi vous servira de ne vouloir rien y comprendre lorsque tout le monde la comprend, ou la sent du moins? Savez-vous ce qu'il arrive? Il arrive que dans ces applaudissemens chaleureux, sympathiques et prolongés, qui, dans deux séances, ont accompagné de scène en scène l'œuvre nouvelle, il y a autre chose que de l'enthousiasme: il y a la satisfaction de la justice rendue, une sorte d'amende honorable et comme un juste châtement pour les dédains et les sarcasmes dont les dénigreurs parsèment la route de tout homme qui sort des rangs de la foule pour l'étonner d'abord et la charmer ensuite.

Pense t-on maintenant que j'aie m'amuser à résoudre la question de savoir si c'est M. Berlioz qui est venu au public par voie d'amendemens et de concessions, ou si c'est le public qui est venu à M. Berlioz? La question est tranchée, ce me semble, entre l'un et l'autre: cela les regarde. S'il n'y a pas eu réconciliation, il y a eu pour sûr adoption mutuelle. Au fond, des deux parts, on ne demandait pas mieux, et quelque Dorine aurait pu leur dire comme à Valère et à Mariane:

..... Mon Dieu! vite, avancez!

Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez.

Après cela, rien n'empêche de dire que, sur certaines conditions secondaires de l'art, il a pu s'opérer quelques modifications dans l'esprit de M. Berlioz, même à son insu; mais quant à la ligne qu'il s'est tracée dès l'origine à la poursuite du vrai et du beau dans l'art, en dehors des préjugés et des habitudes d'école, j'oserais affirmer qu'il ne s'en est jamais écarté. Et, pour ce qui est du public, quoi d'étonnant qu'il se soit également rapproché de M. Berlioz, dont il avait admiré déjà certaines œuvres? N'y a-t-il pas eu dans l'art certaines circonstances avoisinantes, certains aplanissemens qui, insensiblement, ont remis les choses dans leur direction et leurs tendances naturelles? Est-il bien surprenant que le public se soit laissé gagner à un homme qui, depuis vingt-cinq ans, lutte et paie de sa personne avec une sincérité, une conviction, une persévérance et un courage égaux à son talent? Et peut-on concevoir, si ce n'est pour quelques esprits entêtés, ce sot amour-propre qui consiste à dire: Ce que je pensais il y a vingt ans, je le pense aujourd'hui, et je n'en démordrai pas.

J'ai dit que, dans mon analyse de *l'Enfance du Christ*, j'avais négligé de faire ressortir des beautés de détail que la seconde exécution a mises en lumière. Ces fleurs, pour être plus modestes, ne sont pas les moins suaves. Ainsi, à la fin de la seconde partie, lorsque les voix des anges interviennent pour ordonner à Marie et à Joseph de prendre la fuite, il faut signaler les harmonies du mélodion, harmonies absolument nouvelles au point de vue de la science, mais ce qui vaut mieux, d'une expression vraiment séraphique. Il faut remarquer aussi la réponse pleine d'un saint enthousiasme des deux époux:

A vos ordres soumis, purs esprits de lumière,

Avec Jésus, au désert nous fuirons.
Mais accordez à notre humble prière
La prudence, la force, et nous le sauverons.

Ces deux derniers vers sont scandés d'une manière on ne peut plus vraie et touchante, et quant à l'*hosanna* final, il est rayonnant; l'on croit voir l'azur du ciel. Je passe sur la seconde partie, *la Fuite en Egypte*, dont les cantilènes idéales sont présentes à l'esprit de tout le monde. En mentionnant dans la troisième partie cette jolie fugue instrumentale qui exprime l'empressement des serviteurs de l'Ismaélite autour de la sainte famille, j'avais oublié la fugue vocale à trois sujets qui précède et qui donne lieu à des jeux de rythme imitatif d'un charmant effet. Je n'avais rien dit non plus du trio final avec chœur qui rend si admirablement les douces impressions qu'éprouvent les deux familles réunies, et dans lequel on croit reconnaître la perfection et le sentiment pénétrant de Mozart. Enfin dans l'épilogue, c'est-à-dire le récit final, le compositeur a trouvé des accens dignes de Jérémie, comme dans le chœur à voix seules: *O mon âme*, qui repose sur une majestueuse période mélodique, il s'est élevé à la grandeur de Palestrina.

Ainsi qu'on le voit, point de recherche de l'effet pour l'effet. Après avoir employé toutes les ressources de l'orchestre dans les précédens situations, après cette lutte poétique des trois instrumens antiques dans la demeure du père de famille, M. Berlioz a voulu faire taire toutes ces voix accessoires, et que la prière seule montât grave, lente au trône de l'éternel; il a voulu qu'à la place des transports d'une joie trop bruyante il n'y est plus que ce recueillement profond dont l'âme est saisie à la pensée des mystères qui doivent s'accomplir un jour sur le Calvaire. Ce qui a surpris et ravi tout ensemble, ç'a été de voir l'aisance avec laquelle le peintre des passions orageuses du chœur humain a imposé silence aux accens tumultueux et passionnée du drame, pour prendre le ton de l'idylle, et comme il a su emboucher le chalumeau rustique tout en tirant de la lyre sacrée les sons les plus purs. Les diverses inspirations de *l'Enfance du Christ* semblent être celles des lamentations, du chant de la passion, qui retentissent dans les cérémonies de la semaine sainte, celles de ces litanies, de ces vieux cantiques des processions qui ont lieu dans les campagnes; ou bien encore de ces fabliaux, de ces noëls. De ces légendes interminables que fredonnaient nos grand- // 2 // -mères [grand-mères] aux approches du jour de l'an. Ce qu'il y a de certain aussi, c'est que la musique de M. Berlioz, dans *l'Enfance du Christ* comme dans ses autres œuvres, ne relève que d'elle-même; qu'on y cherchait vainement les procédés de tel compositeur allemand, ou italien, ou français. On n'y trouve qu'une seule individualité, celle de M. Berlioz. C'est ainsi que dans le duo de *Marie* et de *Joseph* de la première partie, et dans le trio avec chœur de la troisième, nous avons remarqué des analogies avec la *scène aux champs*, de la *symphonie fantastique*, et dans les mouvemens impétueux de l'orchestre de la scène du *massacre des innocens*, comme un reflet du finale d'*Hérold*, ce terrible morceau auquel je ne reproche qu'un luxe de cymbales qui nuit, selon moi, à l'effet musical.

Je dois répondre à présent à une lettre que mon savant ami M. Vincent m'a fait l'honneur de m'écrire au sujet de mon dernier article, et dans laquelle, sous la forme la plus courtoise et la plus cordiale, il me fait part de deux observations qu'il importe d'examiner. On n'a peut-être pas oublié ce que j'avais dit du bel air d'Hérode: *O misère des rois!* que M. Berlioz avait conçu cet air d'après une échelle de sons toute particulière, laquelle ne se rapporte à aucun de nos deux modes majeur et mineur; qu'en un mot, M. Berlioz avait introduit hardiment dans notre musique un des modes du plain-chant, c'est-à-dire le deuxième authentique, autrement dit phrygien. Cette observation a frappé M. Vincent, et voici ce qu'il veut bien m'écrire: «Ce feuilleton m'a vivement intéressé; j'y vois une tentative d'introduction des modes ecclésiastiques, c'est-à-dire des modes grecs dans la musique moderne, et M. Berlioz n'est pas homme à en rester là. Il y aurait, sous un autre rapport, une conséquence importante à titrer de votre article, c'est que vous auriez reconnu la possibilité d'une solution que vous aviez jugée vous-même impossible, à savoir celle du problème de l'accompagnement desdits modes ecclésiastiques. Permettez-moi de protester en passant contre la dénomination de mode phrygien que l'Eglise donne au deuxième ton authentique. Les travaux du docteur Bellermann (pour ne pas parler des miens) me paraissent établir d'une manière solide que ce mode représente l'harmonie myxolidienne des anciens.» Je viens d'abord à la seconde objection que me fait M. Vincent, et je dis que puisque l'Eglise donne la dénomination de phrygien au deuxième mode authentique, je suis par cela même justifié. J'ai suivi effectivement Léonard Poisson, dont j'ai cité les paroles, ainsi que tous les auteurs ecclésiastiques. Je n'ignorais pas que M. Vincent, dans son précieux volume des *Notices de manuscrits grecs*, où il a accumulé les trésors de la plus vaste et de la plus saine érudition, et tout récemment, dans son *Discours sur la musique des anciens Grecs*, prononcé au Congrès scientifique tenu à Arras au mois d'août dernier, avait établi que le mode phrygien correspond à notre mode majeur. Mais il est aisé de comprendre qu'en rendant compte de la partition de M. Berlioz, j'ai dû éviter de me jeter dans une discussion sur la théorie grecque, étrangère à mon sujet, et qui n'aurait eu d'autre résultat que de dépayser ceux d'entre les musiciens qui sont familiarisés avec le plain-chant. Il y a plus: en disant que M. Berlioz s'était emparé de certains élémens de la tonalité ancienne, j'ai eu soin de faire entendre qu'il ne s'était nullement préoccupé de la question des divers modes grecs. Nous avons sur ce point son propre témoignage; voici ce qu'il en dit lui-même, sur un ton assez irrévérencieux, dans la préface de *la Fuite en Egypte*, gravée chez Richault. «..... Quelques jours après, j'écrivis chez moi le morceau du *Repos de la Sainte-Famille*, en commençant cette fois par les paroles, et une petite ouverture fuguée, pour un petit orchestre, dans un petit style innocent, en *fa dièze mineur sans note sensible*; mode qui n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, et que les savans vous diront être un dérivé de quelque mode phrygien, ou dorien, ou mixo-lydien de l'ancienne Grèce, ce qui ne fait absolument rien à la chose, mais dans lequel réside évidemment le caractère mélancolique et un peu niais des vieilles plaintes populaires.» Ainsi M. Berlioz fait bon marché des modes grecs; il ne veut pas qu'on l'embrasse pour l'amour du grec.

Excusez-moi, Monsieur, je ne sais pas le grec. Je vous le dénonce, monsieur Vincent, ou plutôt il se dénonce lui-même: *habemus confitentem reum*. Et ce que je vais ajouter paraîtra bien étrange: c'est précisément parce que M. Berlioz ne s'est pas le moins du monde inquiété des modes grecs, qu'il a si bien réussi.

Je viens à la première observation de M. Vincent, à savoir que j'admets comme possible aujourd'hui la solution jugée jusqu'à ce jour impossible pour moi de l'accompagnement des modes ecclésiastiques. Que M. Vincent me permette de lui répondre que son observation ne me paraît pas fondée. Quand j'ai dit, dans *l'Introduction à l'étude comparée des tonalités* (p. 139) et dans mon *Dictionnaire liturgique de plain-chant* (p. 1461), que «Le plain-chant à l'usage du culte, le chant liturgique, est incompatible avec l'harmonie, et que celle-ci en détruit radicalement le caractère», je ne me suis pas interdit pour cela le droit d'admirer le parti que certains compositeurs, M. Meyerbeer, ou M. Berlioz, par exemple, pouvaient tirer de certains élémens du plain-chant en les transportant dans la musique libre; encore moins ai-je donné lieu de penser que l'air d'Hérode ou tout autre de même nature pût être mis à l'usage du culte.»

Je suis peu disposé à admettre l'harmonisation du plain-chant que je puis dire n'avoir pas lu sans un véritable chagrin les paroles suivantes dans le dernier opuscule que le respectable Père Lambillotte vient de publier sur la restauration du chant liturgique: «Nous concluons qu'on peut très bien employer dans l'accompagnement cette harmonie moderne que M. Fétis appelle *attractive*, puisque dans la musique plane il peut y avoir des notes réellement attractives.» Et l'écrivain ajoute dans un renvoi: «Il nous paraît ABSURDE de penser, comme certains auteurs, que cette harmonie et ces notes attractives vont dramatiser le plain-chant; car de même qu'une mélodie harmonisée peut être très passionnée, très dramatique sans ces notes attractives, de même aussi, la mélodie et l'harmonie peuvent user de ces notes attractives sans exciter les mauvaises passions.»

ABSURDE me paraît un bien gros mot quand on s'adresse à des gens qui, en fin de compte, combattent sous la même bannière; lâcher un pareil mot, c'est presque tirer sur ses propres troupes, et il me semble voir toute une armée de contradicteurs me dire:

C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse.

Le P. Lambillotte tranche ici un peu lestement et d'un trait de plume une question qui méritait d'être plus approfondie. Je crois pouvoir dire qu'il a été à peu près démontré, par les témoignages des musiciens et des symphonistes des deux derniers siècles, et, si je peux ainsi parler, par la fatalité des faits autant que par l'analyse philosophique, que les élémens des deux tonalités, ecclésiastique et moderne, étaient non seulement différens, mais s'excluaient radicalement; il a été démontré que l'organisation humaine est affectée par l'une d'une manière contradictoire et tout à fait antipathique à celle dont elle est affectée par l'autre; que, conséquemment, rêver la *fusion* des deux tonalités, c'était préparer leur

confusion, ou plutôt c'était vouloir absorber la première, la plus bornée, puis qu'elle est restreinte au culte, au profit de la seconde, la plus générale, et par cela même la plus envahissante.

On a comparé les tonalités aux langues et aux idiomes. Ce n'est donc pas sortir du sujet que d'emprunter ici une comparaison de ce genre. Je ne sais si le R. P. Lambillotte a eu le loisir de lire son *Molière*, et s'il a médité sur la réponse du docteur Pancrace à Sganarelle, lorsque celui-ci s'évertue à lui dire qu'il ne parle ni le turc, ni l'arabe, ni le latin, mais bien le français: «Passez donc de ce côté, car cette oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour la vulgaire et la maternelle.» La bouffonnerie est formidable, j'en conviens; mais ne fait-elle pas sentir à merveille que pour loger des tonalités aussi opposées dans la tête des chœurs, des fidèles et du peuple, il faudrait que notre oreille droite fut destinée à la tonalité «scientifique et étrangère» du plain-chant, et l'oreille gauche à la tonalité «vulgaire et maternelle?»

Il faut pourtant que cette démonstration ne soit pas sans valeur, puisqu'elle a frappé des esprits d'une haute portée, parmi lesquels je m'honore de pouvoir compter M. Vitet. Et l'on peut croire que je me prive d'une satisfaction bien vive et bien naturelle en m'abstenant de reproduire ici l'interprétation éloquente qu'il a donnée à la théorie dont je parle, et en me contenant de renvoyer le Père Lambillotte au troisième article du savant académicien sur *l'Histoire de l'harmonie au moyen-âge* de M. de Coussemaker, insérée au *Journal des Savans* (pages 31 à 35 du tirage à part). Donc voilà le R. P. Lambillotte en train de trancher la question dans son sens à lui, sans daigner discuter, sans seulement poser les termes du problème. Le voilà qui veut accoupler le plain-chant à l'harmonie moderne, de but en blanc. Et sur quoi se fonde-t-il, s'il vous plaît? Sur les *notes attractives*, c'est-à-dire ces quarts de ton que M. Vincent a renouvelés des Grecs, et que le même M. Vincent a retrouvés tout récemment dans l'antiphonaire de Montpellier, c'est-à-dire dans le plain-chant du douzième siècle; découverte inattendue et importante, hâtons-nous de le dire, et je justifie à l'instant cette dernière épithète, car s'il est une raison qui prouve péremptoirement que le plain-chant est une mélodie et ne peut subsister qu'à la condition de rester une mélodie (c'est-à-dire non accompagné), c'est la présence même de ces *notes attractives*, de ces quarts de ton, qui jamais, dans aucun système (M. Fétis l'a surabondamment montré et d'autres après lui), ne sauraient s'adapter à une harmonie quelconque.

Tout en exprimant une seconde fois la peine que m'a fait éprouver l'assertion du P. Lambillotte dans une brochure qui contient d'ailleurs des choses aussi justes que sensées sur le rythme, sur la destruction du rythme par la mesure, lorsque celle-ci est maladroitement et brutalement appliquée au chant grégorien, sur la trop grande promptitude avec laquelle ont opéré les commissions instituées dans quelques provinces ecclésiastiques pour la reproduction des livres liturgiques, etc., je n'en forme pas moins de vœux sincères pour que le P. Lambillotte soit appelé, comme il le désire, à Rome pour porter le concours de ses lumières et de

son zèle à la grande édition des livres de chant qu'on y prépare sous les auspices de S. S. Pie IX.

Je ne suis pas quitte avec M. Vincent; je veux citer en terminant le passage de son discours au Congrès scientifique d'Arras, dans lequel il rend compte de l'instrument qu'il a inventé pour réaliser les trois genres de la musique grecque:

«Il se compose, dit M. Vincent, de deux claviers dont chacun en particulier ressemble aux claviers ordinaires; mais les touches de chacun divisent en deux parties égales l'intervalle compris entre deux touches successives de l'autre. Or il va vous être démontré par le fait que l'on peut, par des transitions artistement ménagées, passer d'un clavier à l'autre et même toucher les deux claviers à la fois. Maintenant, cette expérience supposée admise, il résulte de l'existence d'un semblable instrument et de la possibilité d'en faire un emploi que l'oreille ne repousse pas, il en résulte, dis-je, le droit évident de poser les conclusions suivantes, susceptibles elles-mêmes d'une foule de corollaires.» Je demande en grâce à M. Vincent de me permettre de passer sous silence ses conclusions et leurs corollaires; j'en suis trop effrayé. J'aime mieux que le lecteur aille les chercher lui-même dans la brochure, et c'est ce qu'il ne manquera pas de faire. J'ai entendu l'ingénieux instrument de M. Vincent, et j'ai pensé qu'il pourrait, dans certains cas, et au moyen de *transitions artistement ménagées*, donner lieu à ce que l'on pourrait appeler des *harmonies de passage* fondées sur des quarts de ton, lesquelles ne seraient pas dépourvues d'une certaine douceur. Il ne faut jamais assigner des limites à l'art, ni enchaîner ses destinées. Mais pour le résultat que je viens de dire, si borné qu'on le suppose, ne faut-il pas que tous nos instruments de musique soient accordés par quarts de ton, que les voix s'accoutument à chanter en quarts de ton, et, en fin de compte, que notre échelle cesse d'être divisée comme elle est pour être divisée par quarts de ton? Toutes ces conséquences sont forcées. Or n'est-ce pas là une révolution dans l'art des plus radicales qu'il se puisse concevoir? Je rends un parfait hommage à la vaste littérature, au savoir, à l'esprit d'invention de M. Vincent. Son instrument est excellent pour donner une démonstration vivante de la théorie grecque et de ses trois genres. Mais vouloir en faire une application à la musique moderne, je le répète, c'est là ce qui m'épouvante. Est ce bien ainsi que s'opèrent les transformations dans la musique, dans la tonalité? Je soumets ces questions à la haute raison de M. Vincent.

Pour moi, j'avoue que la tête me tourne à l'aspect de ce gouffre où je vois s'engloutir l'art tout entier, l'art de Palestrina, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Gluck, de Rossini et de Beethoven. Ce que nous aurions à la place vaudrait peut-être mieux, qui sait? Mais en face d'un *qui sait* et d'un *peut-être*, il faut garder ce que l'on a.

J. D.ORTIGUE.

P.-S. Nous sommes informés que *l'Enfance du Christ* sera donnée vers la fin de ce mois au Théâtre-Italien, et qu'elle sera suivie d'une cantate pour deux chœurs et orchestre que l'auteur vient de terminer.

JOURNAL DES DÉBATS, 4 janvier 1855, pp. 1-2.

Dans l'intervalle, M. Berlioz se rendra à Bruxelles, où il est appelé pour diriger à trois reprises différentes l'exécution de son oratorio.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	4 JANVIER 1855
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Deuxième exécution de <i>l'Enfance du Christ</i> , paroles et musique de M. Hector Berlioz – <i>Restauration du chant liturgique</i> , par le Père Lambillotte. (Brochure de 15 pages.) – <i>De la Musique des anciens Grecs</i> , par M. Vincent, de l'Institut. (Brochure de 22 pages.) – <i>Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, constaté sur l'antiphonaire de Montpellier</i> , par le même (Brochure de 14 pages.)
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None